

KAPPANYOS ANDRÁS

A futurizmus magyarországi fogadtatása

Amikor 1969-es könyve alcímében és fejezetcímében Bori Imre leírta a „magyar futurizmus” jelzős szerkezetet, nyilvánvalóan a rendszeralkotás vágya és kényszere vezérelte.¹ A szintagma rendkívül termékeny paradoxont nyit meg, hiszen valójában egyetlen igazán jelentős magyar íróról vagy képzőművészről sem tudunk, aki nyíltan futuristának vallotta volna magát, ám eközben a futurizmus magyarországi hatása kézzelfogható és megkerülhetetlen volt – különösen, ha e hatás inverz összetevőit is figyelembe vesszük. E paradox hatástörténet feltárásában elvülhetetlenek Derék Pál érdemei,² ám itt Dobó Gábor kitűnő összefoglalásáról kell kiemelten megemlékeznünk,³ amely nemrégiben jelent meg ugyanezekben a hasábkokon, és egyfajta „imázstörténetet” rajzol fel. Elsősorban annak jár utána, hogy a tömegkultúrában, s ezen keresztül mintegy az „utca emberének” korabeli percepciójában milyen helyet foglalhatott el a futurizmus fogalma. A tanulmány gondos áttekintést nyújt a kérdés hazai és nemzetközi szakirodalmáról (egyebek mellett a jelen írás korábbi, némileg szűkebb spektrumú angol verziójáról is megemlékezik),⁴ így ettől a művelettől most eltekinthetünk.

A jelen írás közvetlen kontextusát az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetében készített új magyar irodalomtörténeti szintézis előmunkálatai alkotják. E folyamat során készült már néhány hasonló igényű irányzati, hatás- és recepciótörténeti összefoglaló, némelyik „próbafejezet” jelleggel, mintegy a műfaji keretek kitapogatásának szándékával, mások inkább háttértanulmányként, azzal a céllal, hogy az ismert vagy újonnan feltárt összefüggéseket hangsúlyokban, terminológiában a koncepcióhoz igazítsák.⁵ Az alábbi gondolatmenet kérdései arra vonatkoznak, hogy a futurizmus által kínált ideák, fogások, kulturális mintázatok milyen hatást gyakoroltak a modern ma-

* A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet tudományos tanácsadója, a Miskolci Egyetem tanára.

1 BORI Imre, *A szecessziótól a dadáig: A magyar futurizmus, expresszionizmus és dadaizmus irodalma*, A magyar irodalmi avantgarde I. (Újvidék: Forum, 1969).

2 DERÉK Pál, „Az olasz futurizmus fogadtatásának kezdetei a magyar irodalomban és irodalomkritikában”, *Literatura*, 88, 3. sz. (1987): 224–244.

3 DOBÓ Gábor, A futurizmus Magyarországon (1909–1944), *Irodalomtörténeti Közlemények* 120, 6. sz. (2016): 709–728.

4 ANDRÁS KAPPANYOS, „The Reception of Futurism in Nyugat and in the Kassák Circle of Activists”, in Günter BERGHAUS ed., *International Yearbook of Futurism Studies I*, 110–131 (Berlin: De Gruyter, 2011).

5 Például: ANGALOSI Gergely, „Szecesszió – tegnap és ma”, *Élet és irodalom* 59, 26. sz. (2015): 13; SZÉNÁSI Zoltán, „Népvezetési tradícionáliszmusból konzervatív kritika”, *Helikon* 63, 3. sz. (2017): 407–417; KAPPANYOS András, „Magyar dada – a hiányzó láncszem”, *Helikon* 63, 1. sz. (2017): 53–59.

gyar irodalom meghatározó diszkurzusformációira, elsősorban az esztétizáló és szintetizáló („nyugatos”) modernségre, valamint az avantgárdra, de röviden szóba kerülnek a nemzeti klasszicizmussal és a szocialista realizmussal történt sajátos, áttételes érintkezések is.

*

F. T. Marinetti 1909. február 20-án jelentette meg *A futurizmus megalapítása és kiáltványa* című írását a mérsékelt konzervatív, polgári, s már akkor is nagy múltúnak számító párizsi *Le Figaro* címlapján.⁶ A gesztusból – a szerző szándékának megfelelően – nemzetközi bulvárszenzáció keletkezett, és a hír ebben a formában érkezett Magyarországra is. A kiáltvány lényegét voltaképpen az is ismeri, aki sohasem olvasta: szakítani kell a múlt minden vonatkozásával, könyörtelenül eltiporni mindent, ami régi, enervált és szentimentális, és mindent újrakezdeni a férfias alkotóerő jegyében. Ezért nagyszerű dolog (és a művészet méltó tárgya) a technika, a sebesség és a háború. Konkrétabb, poétikai megjegyzéseket ez az írás nem tartalmaz (ezeket három évvel később, *A futurista irodalom technikai manifestumában* teszi közzé a szerző). Marinetti gesztusában a legjelentősebb invenció magának a radikális művészeti mozgalomnak mint új kategóriának a bevezetése, a művészeti forradalom lehetőségének felvetése mintegy a társadalmi-politikai forradalmak mintájára. Bizonyos értelemben már az impresszionizmus is „forradalom” volt persze, de azt a változást még művek, eljárások, trendek, ízlések vezérelték, nem pedig deklarációk, követelések. Ebben az értelemben – noha voltak előzményei, s így nem nevezhető műfaji prototípusnak – Marinetti írása meghatározó példaként, igazodási pontként szolgált a további avantgárd irányzatokat elindító manifestumok számára.

Korai reakciók

1909 folyamán a *Nyugatban* három ízben említik a futurizmust. Az első említés a május elsejei számban olvasható Bresztovszky Ernő cikkében, amely a proletariátus kulturális javakhoz jutásának kérdését tárgyalja: „És mert ennek az új ízlésnek szülőanyja a technika: nem is lesz olyan bolondság a futuristák programja, amely az autót meg az aeroplánt vers-témává avatja, mint amilyennek nekünk messziről látszik.”⁷ A marxista szerző talált egy közös pontot: a művészi témává emelt technikai fejlődés is alkalmas eszköz lehet rá, hogy a munkásosztályt művészetbefogadóvá tegyük.

A másik két előfordulás Karinthyhoz kötődik. Úgy tűnik, elkötelezett racionalistaként és aufkláristaként őt bosszantotta fel legjobban a futuristák irracionális handabandázása, ugyanakkor a technikai fejlődés elkötelezett híveként mégiscsak megszólítottak érezte magát. Először *A mozgófénykép metafizikája* című figyelemreméltó cikkében emlegeti Marinettit:

6 Magyarul: SZABÓ György, szerk., *A futurizmus* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1962): 131–140.

7 BRESZTOVSZKY Ernő, „Új hedonizmus”, *Nyugat* 2, 9. sz. (1909): 486–490, 486.

Halk szavú és fegyvertelen a művészet, ó Marinetti úr, a valósággal szemben. Ha végte-
len birodalmában prüszkölve jelenik meg a ziháló lokomotív – visszahúzódik erdők és
berkek rejtekeibe, s belebámul egy virág kelyhébe, mikor elsuhan feje fölött a lég fejedel-
me: a repülőgép. Nem verekszik a művészet, ó Marinetti úr, megnyugszik és hozzásimul
a valósághoz, mint folyondár, mondjuk, mint folyondár.⁸

Karinthy tehát éppenséggel elutasítja a gondolatot, hogy a technikai fejlődés a mű-
vészet tárgya lehetne, és magában a filmben sem autonóm művészeti lehetőséget lát
elsősorban, hanem egy új, a felejtést kiiktató episztémé megjelenését.

Másodszor Karinthy a Blériot sikeres repülésére (alig néhány nappal az esemény
után) reagáló lelkes cikkében hozza szóba a futuristákat:

Olaszországban szerencsésen meg is bolondult már egynéhány fiatalember: madár-
kák, megrészegültek az örömtől, mely a kis szívecskéjüket eltöltötte. Nous déclarons
que le splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: le beauté de la vitesse.
(Manifeste du futurisme.) No meg egyéb. Például, hogy az egész eddigi mindenség smafu
és hogy csak a nyakleves szép és hogy harminc éven túl ecetbe rakandók az emberek.
Dobognak és nyihorásznak a nemes csikók: éreznek valamit, s mikor csak éreznek, iga-
zuk van.⁹

Karinthy tehát, valószínűleg összhangban a kor közvéleményével, egészében bolond-
ságnak ítélte a futurizmust. Ez a tézis – mivel futurista művet ekkor még nemcsak Ma-
gyarországon nem látott senki, hanem jószerével még nem is születtek ilyenek – joggal
nevezhető előítéletnek. Ugyanakkor sokatmondó, hogy a futurizmus fogalma ismételt-
ten a progresszió (és az iránta való lelkesedés) kontextusában bukkan fel. Marinetti
médiamutatványa tehát kétségtől sikeresnek bizonyult.

Közben – mint a *Futurismo* címből is kitetszik – Kosztolányihoz a kiáltvány olasz
verziója jutott el („mostan érkezett” – írja a július 11-én megjelent cikkben; valószínűleg
a Poesia által kiadott önálló pamfletről van szó.)¹⁰ Kosztolányi vadnak és zavarosnak
látja az elképzeléseket, ugyanakkor reménytelenül enerválnak és férfiatlannak mu-
tatja be a költészet fennálló világát, amelynek szüksége van a vérátömlesztésre, vagy
akár a vérfürdőre. A vihar előtti csendben a vihar hírhozóját látja Marinettiben. A ko-
rai magyarországi híradások között említendő még Relle Pál írása a Renaissance-ban,
amelyben az evolúció-elv nevében igyekszik diszkreditálni a múlttal való radikális sza-
kítás gesztusát. Amellett érvel, hogy a valódi újítás mindig a múlt egy újra felfedezett
aspektusához kapcsolódik. Bírálata tehát voltaképpen az avantgárd egészére, magára a
hagyománytörés gesztusára vonatkozik – csak 1910-ben erre nem áll előtte más példa,
mint a futurizmus.¹¹

8 KARINTHY Frigyes, „A mozgófénykép metafizikája”, *Nyugat* 2, 12. sz. (1909): 642–646, 645.

9 KARINTHY Frigyes, „L'homme qui vole”, *Nyugat* 2, 15. sz. (1909): 114–116, 115–116.

10 LEHOTAI [KOSZTOLÁNYI Dezső], „Futurismo”, *A Hét* 20, 28. sz. (1909): 467–468, 467.

11 RELLE Pál, „Halál Velencére!”, *Renaissance* 1, 5. sz. (1910): 440–444.

Marinetti virtuóz módon használta a rendelkezésére álló propagandaeszközöket. A futurista kiadványok nagy részét (Aldo Palazzeschi feljegyzése szerint kötete 1000 példányából 700-at)¹² névre szóló dedikációkkal, ingyen küldte szét – amire jelentős, örökölt vagyona teremtetett lehetőséget. Ilyen módon jutott el 1910 elején a Nyugat szerkesztőségébe az *Aeroplani* című kötet is, amely Paolo Buzzi verseit és Marinetti *Öljük meg a holdfényt!* (*Uccidiamo il Chiaro di Luna!*) című allegorikus fabuláját tartalmazta. (Árulkodó, hogy a szöveg elejére helyezett enumerációban Marinetti ekkor még csupán öt futuristát tudott megnevezni.) A kötetről és az egész jelenségről Babits írt kritikát, Kosztolányi pedig lefordított néhány verset: mindez arra utal, hogy a *Nyugat* immár komolyan vette a futurizmust. Írásában Babits igyekszik távol tartani magát a mozgalmat övező előítéletektől, mégis negatív hangon kezdi: „Szecessziós olasz könyv, elég ízléstelen, olyan széles, amilyen hosszú.”¹³ Már a felütésben egy elmúlt korstílushoz társítja a könyvet, vagyis eleve elvitatja a mozgalom legfőbb modernista önértékét, az újdonságot. (Ez az értelmezés szigorúan véve csak abban az esetben igaz, ha a *szecessziós* jelzővel Babits a Wiener Sezessionra utal, amely ekkoriban valóban *passénak* tűnhetett. Az is elképzelhető, hogy a *szecessziós* itt csupán a ‘formabontó, üresen modernkedő’ szinonimája.) Később a szándékok komolyságát is kétségbe vonja: „Amit az olasz az ő sajátos gyermekes entuziaszmusával most próbálgat, nálunk már túlhaladott dolog s mi azokban nem modernséget, hanem a modernség paródiáját látjuk.”¹⁴ Néhány példát is idéz rá, hogy a futurizmus által megcélzott *tematikai* tartományt a modern magyar költészet már régen birtokba vette, többek között ő maga is automobilra ültette a halált. Végül néhány vállveregető dicséretet is mondandójához fűz. Nehéz megítélni, mennyire szándékos az irónia, hogy részben maga is átveszi a manifesztum-formát: számozott pontokba rendezi és többes szám első személyben adja elő ítéletét.

Babits emellett felfigyel egy jelszóra, amely a későbbiekben komoly akadályt gördít a futurizmus magyarországi elterjedése elé: „Abbasso l’Austria!” Valóban, a futurizmus igen hamar egyértelművé tette politikai álláspontját: az *iredentismo* konkrétan Trieszt és Trento visszaszerzését tűzte célul, azaz a futuristák már öt évvel a háború előtt hadat üzentek a Monarchiának. (Sajátos módon az *irredentizmus* fogalma is az olaszból került később a magyar nyelvbe, amikor szükség lett rá.) A cikk írásakor Babits minden bizonnyal tudott már róla, hogy 1910. január 12-én Triesztben megrendezték az első futurista *seratát* (műsoros estet), amely irredenta-nacionalista demonstrációba, a teremben kisebbségben lévő osztrákok nyílt megfélemlítésébe csapott át.

Minderről nyilván Kosztolányi is tudott, megközelítése mégis sokkal nyitottabb, noha talán felszínesebb is. Nem azt vizsgálja a futuristákban, hogy milyen veszélyt jelenthetnek a Magyarországon nagy nehezen beindított kulturális modernizációs folyamatokra, hanem hogy mi hasznosítható a munkásságukból ezekben a folyamatokban. Ennek jegyében lefordítja Paolo Buzzi két, Aldo Palazzeschi egy versét, valamint

12 Lawrence RAINEY, „Introduction: F. T. Marinetti and the Development of Futurism”, in Lawrence RAINEY, Christine POGGI and Laura WITTMAN eds., *Futurism – An Anthology*, 1–39 (New Haven & London: Yale University Press, 2009), 10–11.

13 BABITS Mihály, „Futurizmus”, *Nyugat* 3, 7. sz. (1910): 487–488, 487.

14 Uo.

Marinetti *All'automobile da corsa* című emblemikus költeményét (az óda műfaji minősítést jellemző fordítói túlzással ő fűzi a címhez). Meg is jelenteti őket a *Modern költők* első kiadásában¹⁵ – de sajátos karanténban, *Futuristák* alcím alatt, egy külön, elegáns, távolságtartó bevezetővel, amelyben a jelenséget az olasz néplélek felől próbálja értelmezni, ugyanakkor, mintegy a fordításai igazolásaként is tömören összefoglalja a poétikai jellemzőket: „Annyira ellenségei a hagyományoknak, hogy a központozást eltörlik, nem ismernek pontot és vesszőt, felkiáltójelet és nagybetűt, a mondatot megsemmisítik és hangutánzó szavakkal próbálják közölni a gondolataikat.”¹⁶ (Kosztolányi később még egy Armando Mazza-verssel is kiegészítette futurista portfólióját.) Kosztolányi nyitott hozzáállása, bár ritka a kortársak között, nem nevezhető egyedülállónak: 1913 áprilisában Németh Andor is közölt két Marinetti-költeményt az Új Revü című lap hasábjain.¹⁷

Ady is 1911-ben nyilvánítja ki meglehetősen éles véleményét a futuristákról. Erre egy néhány soros *Figyelő* ad alkalmat, amelyben egyszerre reagál Puccini *La Fanciulla del West* című operájának római bemutatójára és a futurista zene Francesco Balilla Pratella által megfogalmazott (Puccinit természetszerűleg elítélő) kiáltványára. „Hát én utálok a futuristákat – írja Ady –, természetesen csak azért s elsőképpen azért, mert nem nagyon tehetségesek, de nagyon programosak. Ez már: bolt, egy kimérő üzlet, ahol hetekig dolgoznak: a közönséget miként lehet idecsalni, megrészégiteni s becsapni.”¹⁸ De, teszi hozzá, a Puccinivel kapcsolatos véleményükben valóban igazuk van. Ady persze nem tudhatta, hogy bő három évvel később Marinettiék épp ennek az operának a milánói bemutatóját zavarják majd meg egy erőszakos, irredenta demonstrációval. Ady egyébként azt is nehezményezi, hogy a futuristák rendszeresen szerencsétlen kérésekkel küldeményeikkel – e megjegyzés Marinetti propaganda-stratégiájának következetes működtetését is igazolja.

E propagandagépezet működésének számos nyomát találjuk a korabeli magyar sajtóban. 1912-ben Adorján Andor a Magyar Figyelőben reagál az aktuális kampányra, amelynek során Marinetti bizonyára az alapító manifesztumot küldhette szét újra, egy reakciókat provokáló kísérőlevéllel. Távolságtartó, finoman gunyoros ismertetésében a cikk szerzője jó érzékkel tapint rá a mozgalom egyik elhallgatott alapelemére: „A futurizmusban [...] nem látunk mást, mint az eltévedt nietzscheizmust; a nietzscheizmus egy latin hajtását, amely történetesen egy dúsgazdag úrnak részint vagyonából, részint snobizmusából hajtott ki.” Végül pedig – mintegy kegyelemdöfésként – szinte szó szerint visszaidézi Babits egyik fő ellenérvét: „Aztán meg nem is olyan új, amit a futuristák élénk állítanak.”¹⁹

Ugyanez a kitartó propagandastratégia volt az oka, hogy Szabó Dezső egészen sajátos viszonyt épített ki a futuristákkal. Az első találkozás véletlen volt: Szabó be-

15 Kosztolányi Dezső, *Modern költők (Külföldi antológia)* (Budapest: Élet, 1914), 428–436.

16 Uo., 425.

17 Vö. TVERDOTA György, *Németh Andor: Egy közép-európai értelmiségi a XX. század első felében I.* (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 32.

18 Ady Endre, „La Fanciulla del West”, *Nyugat* 4, 15. sz. (1911): 247.

19 ADORJÁN Andor, „Följegyzések: Futurista manifesztum”, *Magyar Figyelő* 2, 3. sz. (1912): 76–77.

számol róla, hogy Párizsban, egy utcai árustól két sou-ért vette meg a kötetet, amely, mint kaján kárörömmel megállapítja, névre szóló dedikációt tartalmazott.²⁰ (Marinetti stratégiáját ismerve ez nem meglepő: lehet, hogy dedikátlan példányt nehezebb lett volna találni.) Ez az igénytelen kis karcolat nem mond sokat a tárgyról, Marinetti azonban a „nincs rossz propaganda” elvből kiindulva kapcsolatfelvételnak tekintette, és a továbbiakban rendszeresen küldött köteteket Szabónak, aki annak rendje-módja szerint ismertette is őket a Nyugatban. Véleménye egyre elfogadóbbá válik: „a fiatalság, merészség és erő vadságaiban, félrerúgásaiban is szimpatikus” – írja Luciano Folgore kötetéről.²¹ Végül az 1913-as első számba írja meg nagy tanulmányát a futurizmusról, amelyhez foghatót egészen a hatvanas évekig senki sem írt Magyarországon, s amely ugyanakkor kilencetized részében nem is a futurizmusról szól. Szabó azt fejtí ki benne, hogy a kiteljesedett, autentikus élet lehetőségét az ember a felvilágosodással elvesztette, léte azóta enervált és elgépiesedett. Az irodalomban is csupa romboló, negatív erő jelentkezett. „Az első nagy építő az irodalomban Walt Whitman. A *Leaves of Grass* talán máig a legteljesebb, legtöbb csírájú Futurizmus” – írja.²² A futurizmus tehát az élet erőinek mozgósítása, amely az új, autentikus lét lehetőségét vetíti előre. Kockázatos és harcos, heroikus vállalkozás, amelyet a meg nem értés csak megerősít, hiszen azt igazolja, hogy valóban újat sikerült létrehozni. Egyes pontokon a leírást annyira áthatja a lelkesedés, hogy maga is manifesztummá válik, igaz, hogy megfogalmazott deklarációi inkább az expresszionizmus poétikája irányába mutatnak. Rámutat a futurizmus végzetes ellentmondásaira is, amelyek bukásra ítélik, de a heroizmus morális nagyszerűségét ez nem csökkenti.

Lehet sok örülség és betegség a futurizmusban, mert a világ örülséggel és betegséggel gyógyítgatja magát. De általános jelentése hidegen, számítóan okos: Elég volt százötven év romantikus nyavalygása, a sok analízis, a sok kritika, tagadás, jajgatás, keresni kell a jövő pozitív alkotóelemeit.²³

Szabó helyzetelemzése, mint látni fogjuk, különösen nagy hatással volt Kassákra. A konzervatív sajtót sokkal kevésbé érintették meg a futuristák által felvetett kérdések, de az Új Időkben olasz témákkal gyakran jelentkező Balla Ignác mégis szentel nekik egy komolyabb írást az 1912-es *I poeti futuristi* című reprezentatív antológia kapcsán.²⁴ Jellemzése nem túlságosan ellenséges: azzal menti a művészi túlzásokat, hogy az itáliai klasszikus hagyomány súlyos béklyóiból nehéz a szabadulás (ezzel félig-meddig Kosztolányi érvelését veszi át, akinek a budapesti futurista kiállítás kapcsán írt cikke egy héttel korábban jelent meg, lásd alább). Balla meglepő módon Marinettit nevezi a leggyengébb költőnek, miközben Altomare, Folgore és Buzzi munkáira talál dicsérő

20 SZABÓ Dezső, „F. T. Marinetti: Le Futurisme”, *Nyugat* 5, 14. sz. (1912): 156.

21 SZABÓ Dezső, „F. T. Marinetti: Le Monoplan du Pape; Luciano Folgore, Futurista: Il Canto dei Motori”, *Nyugat* 5, 16. sz. (1912): 298–300.

22 SZABÓ Dezső, „Futurizmus: az élet és művészet új lehetőségei”, *Nyugat* 6, 1. sz. (1913): 16–23, 18.

23 Uo., 23.

24 BALLA Ignác, „A futuristák”, *Új idők* 19, 6. sz. (1913): 146–148.

szavakat (idéz is magyarra fordított részleteket). Végül persze komolytalannak ítéli az egész vállalkozást.

Mindeközben magának a futurizmusnak is jelentősen kitágult a spektruma, olyan mértékben és irányban, amelyre maga Marinetti sem számított. 1910 januárjában három milánói festő kereste fel: Umberto Boccioni, Carlo Carrà és Luigi Russolo. Együtt alkották meg *A futurista festészet kiáltványát*, amely az elveket kiterjesztette a vizuális művészetekre. A kezdeményezéshez Giacomo Balla és Gino Severini is csatlakozott, s rövidesen mindnyájan ebben a szellemben kezdtek alkotni, majd műveiket Európa-szerte kiállításokon is bemutatták. Ezután hamarosan megérkeztek a további kiterjesztések a szobrászat, a fotográfia, majd a film irányába is. A vizuális alkotások – formabontó gesztusaik ellenére – megközelíthetőbbnek bizonyultak az írásoknál, mint ez a magyarországi recepciójukból is kitűnik. Az első híradást Felek Gyéza adja, aki Boccioni első, a velencei Galleria Ca' Pesaro falai közt rendezett kiállításáról tudósít.²⁵ A beszámoló elemző és távolságtartó, s bár általánosságban elutasítja a futurista művészetet, a lekicsinylő, szarkasztikus hangot mellőzi. Balázs Béla 1912-ben, Párizsban, a Bernheim-Jeune Galériában tekinti meg a három teremnyi kollektív kiállítást, és ellenérzései dacára el kell ismernie: „Amit csinálnak, az valóban új.” Végso ítélete Szabó Dezsőéhez hasonló: a teljesítmény tele van ellentmondásokkal, nem vezet messzire, értékei mégis figyelemreméltóak. „Amit csinálnak, bár sok szép tehetséget ölnek bele, nem művészet. De még sem szabad őket, mint betegeket és bolondokat egyszerűen félretenni.”²⁶ Balázs Béla elfogadó magatartását minden biznnyal elősegítette, hogy a futuristák szimultaneista törekvésében a Vasárnapi Kör egyik legfontosabb művészeti elvének, a pillanat megrögzíthetőségének, a pillanat és az örökkévalóság közötti viszony feltárásának egyik lehetséges megvalósítási formáját fedezhette fel. A futurista festők mozgalmáról Bittera Jenő is beszámolt, sőt a kiáltvány magyar szövegét is közölte.²⁷

A magyarországi közönségnek először 1913 januárjában nyílt módja futurista képekkel találkozni, amikor megnyílt a Nemzeti Szalon reprezentatív kiállítása. Az Élet hasábjain Kosztolányi harangozta be a kiállítást. Véleménye kimért és megengedő,²⁸ később ezt az írást dolgozta át az aktuális és a festészeti utalások kihagyásával a *Modern költők* futurizmus-bevezetőjévé.²⁹ A futurizmus kortárs hatása a vizuális művészetekben sokkal szembeötlőbb, mint az irodalomban. Boccioni, Severini és Carrà műveinek dinamizmusa számos művész munkáiban fellelhető (Tihanyi Lajos, Berény Róbert, Schadt János, Kádár Béla, Scheiber Hugó stb.). A hatás különösen a témaválasztásokban tagadhatatlan: a gépek, az emberi munka és környezet emelkedett ábrázolása igen gyakorivá válik, vagy gondolhatunk Bortnyik Sándor mozdonyos képeire, akinek munkásságában ez a periódus fontos lépést jelentett későbbi konstruktivizmusa felé. Mélyebb kapcsolatot fedezhetünk fel Gulácsy Lajosnál, aki az expresszionizmus egy

25 FELEKY Gyéza, „A futurista festő”, *Nyugat* 3, 19. sz. (1910): 1342–1348.

26 BALÁZS Béla, „Futuristák”, *Nyugat* 5, 7. sz. (1912): 645–647, 647.

27 BITTERA Jenő, „A futurista festők mozgalma”, *Művészet*, 11, 7. sz. (1912): 264–268.

28 VATES [KOSZTOLÁNYI Dezső], „Futurismo”, *Élet* 5, 4. sz. (1913): 99.

29 KOSZTOLÁNYI, *Modern költők...*, 425–427.

sajátos változatához jutott el, miközben későbbi képei erősen emlékeztetnek Boccioni sűrített struktúráira és lélektani szimbolizmusára.³⁰

Külön említést érdemel a kiállítás hatása Kassákra, akit az egyik kép egy jelentős prózaszöveg megírására ösztönzött,³¹ valamint egyik legközelebbi munkatársára (és sógorára), Uitz Bélára. A kiállításról a Nyugat hasábjain Berény Róbert írt beszámolót. A futurizmus egész jelenségét várhatóként és szükségszerűként jellemzi, noha jellemzésében alapvetően expresszionista elvekből indul ki:

A kompozíció elemeinek gyarapodása jelenti a festésművészet ezentúl való fejlődését. Ezek az elemek a festő lelkének részei. [...] A hangsúly a szubjektív módon van, a festő lelkén. A kép a festő lelki tartalmának képe.³²

Mindennek ellenére elmarasztalja, ornamentálisnak minősíti a valóban expresszionista Kandinszkijt: „az absztrakt, mitsem ábrázoló sem nem stilizáló és csakis indulatoktól röpitett vonalak csak a legritkább esetben követhetők, és nem eléggé alkalmasak arra, hogy a szemlélőben hasonló indulatokat keltsenek”.³³ Pontosan ismeri fel, hogy az olaszok közül Russolo nyújtja a leggyengébb teljesítményt. Berény írására a következő szám *Disputa* rovatában Felvinczi Takács Zoltán válaszol. Álláspontjának lényege, hogy a futuristák alapvetően tehetségtelenek, művészetük egy festészetben járatlan, literátus elme (Marinetti) ideológiájának derivátuma, akinek fogalma sem lehet róla, mi az, ami valóban szükségszerű lépés a festészetben. „Az ő kiindulási pontja nem a forma, a szín, a kompozíció, hanem az elbeszélő tartalom”,³⁴ s ilyen alapokon a festészet nemigen vezethet messzebb a túlhajtott naturalizmuson. Napjainkból visszatekintve meglepő, hogy ez a két ellentétes vélemény milyen pontosan írja le *együtt* a festészeti futurizmus történeti jelentőségét: felszabadító hatását és belső korlátait, azt az ellentmondást, amit évtizedekkel később Kassák így fogalmaz meg: „világraszóló izgalomkeltésük más, mélyebb gyökerű irányzatokban vált művészeti eredménnyé”.³⁵

1915 után

Az 1915-ös évtől kezdve két új tényező befolyásolta a futurizmus magyarországi jelenlétét és megítélését: az egyik a hazai mozgalmi avantgárd megjelenése, a másik Olaszország háborúba lépése az Antant oldalán. Amikor Babits az utóbbi eseményt kommentálta, magyarázatába bevonta a futuristákat is. „Itália ma egészében futurista állam” – jelenti ki az olasz néplélek jellegét taglaló, indulatos, keserű esszéiben.³⁶

30 SZABÓ Júlia, *A Magyar aktivizmus művészete 1915–1927* (Budapest: Corvina, 1981), 46.

31 KASSÁK Lajos, „Carlo D. Carrà: »Anarkhista temetés« című képe alá”, *A Tett* 1, 2. sz. (1915): 25–28.

32 BERÉNY Róbert: „A Nemzeti Szalonbeli képekről”, *Nyugat*, 5, 3. sz. (1913): 197–198, 197.

33 Uo. 198.

34 FELVINCZI TAKÁCS Zoltán, „A futurista művészet értékeléséhez”, *Nyugat* 5, 4. sz. (1913): 325–326, 326.

35 KASSÁK Lajos, *Az izmusok története* (Budapest: Magvető, 1972), 75.

36 BABITS Mihály, „Itália”, *Nyugat* 8, 12. sz. (1915): 639–646, 643.

Gyermeki kegyetlenséget és állhatatlanságot tulajdonít az olaszoknak, amit a futurista túlzásokkal hoz összefüggésbe, ugyanakkor gúnyosan jegyzi meg: „Marinetti [...] megpukkad dühében, hogy az ő szerepét a vén D’Annunzio vette át” (az 52 éves Gabriele D’Annunzio ugyanis már ekkor háborús hős lett – Babits természetesen nem tudhatott későbbi kalandjairól, köztük Fiume elfoglalásáról).

Csaknem ugyanebben az időben (épp a Nyugat előző számában) jelent meg Kosztolányi kritikája Kassák első, *Eposz Wagner maszkjában* című verskötetéről. Kosztolányi – miután Kassák teljesítményét határozottan besorolja az expresszionizmus kategóriájába –, az elismerő, bátorító bírálatnak csaknem a felét arra szánja, hogy elhatárolja őt a futuristáktól. Erre az ad alkalmat, hogy Kassák kötetének tematikai magját a háború és következményei adják, és attitűdje épp ellentétes a futuristákéval.

Marinetti a háborút csak így határozza meg = súly + szag. Ennek a szelíd költőnek a meghatározása talán ez lenne = könny + könny... a végtelenig.³⁷

Babits véleménye – mint az közismert – sokkal kevésbé volt megengedő a magyar aktivistákkal szemben. Amikor 1916-ban megírja cikkét ATetről, lényegében ugyanazt az érvrendszert használja, mint 1910-ben a futuristák ellen: éretlenek, és nem igazán új, amit csinálnak. Az írás jelentős tanulságokkal járó vitát váltott ki, amelyet itt nem követhetünk. Babits, bár az expresszionizmus fogalmát nem használja, és ítéletében Kosztolányinál jóval szigorúbb, éppolyan nagy súlyt fektet rá, hogy Kassákékat a futuristáktól egyértelműen elkülönítse. „E program – a hagyományok elvetésének e programja – egészében hasonlít a futuristák programjához, de majdnem ellentétes lelkiállapottól ered, és ez nagyon fontos hangulati különbséget hoz létre a kettő között.”³⁸ Babits itt a Marinettiék és Kassákék közötti egyik legfontosabb (és legkézenfekvőbb) különbségre mutat rá: a futuristák békeidőben kezdték a háború glorifikálását, a magyar aktivisták mozgalma pedig jórészt épp a megélt háború csömöréből nyerte lendületét. Egy másik ponton épp egy elmarasztaló mondatba rejti Babits a futuristákkal való szembeállítást:

erős hajlamuk van mindenkiben rokont sejteni, aki valaha verses forma nélkül írt verseket, legyen az Paul Fort, [...] vagy legyen Verhaeren, arrivé belga költő, vagy Libero Altomare, névtelen és értéktelen futurista... akihez éppen véletlen hozzá jutnak.³⁹

Úgy tűnik tehát, mintha a *futurista* jelző sértéssé vált volna a korszak közbeszédében. Az első „bulvárszenzációs” benyomás megrögzült, majd az 1915-ös háborús ellenszenv ezt elmélyítette. Ezt a benyomást igazolják a szó Nyugat-beli előfordulásai is: „Ha egy év előtt gondolkoztam volna így, legalább is különösnek tartották volna s azt mondják, ez is olyan bolond, mint a futurista Marinetti!” – írja egy könyvismertetésben Erdély

37 KOSZTOLÁNYI Dezső, „Eposz Wagner maszkjában (Kassák Lajos verseskönyve)”, *Nyugat* 8, 11. sz. (1915): 625–626, 626.

38 BABITS Mihály, „Ma, holnap és irodalom”, *Nyugat* 9, 17. sz. (1916): 328–340, 331.

39 Uo., 334.

Jenő,⁴⁰ Karinthy pedig egy fikciós prózadarabban a következő módon tér vissza a témához: „Ami ezután következett, arra úgy emlékeznek, mint valami örületes lázalomra – mint valami illusztrációra, amin holmi tébolyodott futurista festő Dante Poklát elképzeli: ferde és kancsal vonalakban, torz mozdulatok közt.”⁴¹ A kor vezető értelmiségének számára a futurizmus szorosan hozzákapcsolódott a bolondság, a téboly és az örület asszociációs mezőjéhez.

Ide kívánczok, hogy Karinthy – valószínűleg a kortársak elvárásainak is megfelelően – egy paródiában foglalta össze legárnyaltabban a futurizmusról alkotott véleményét. A feladat nem könnyű: a paródiát rendszerint a túlzások révén ismerjük fel, a futurizmus azonban eljutott a racionalizálható jelentés teljes feladásáig (egyes meghatározó, de teljes konszenzussal nem övezett vélemények szerint épp ez, a deszemiotizáció az avantgárd poétika egyik legfőbb ismérve),⁴² így ebben az irányban a túlzásnak nincs sem terepe, sem értelme: csak egy újabb futurista szöveget kapnánk. Karinthy a nehézséget úgy hidalta át, hogy a magyar líra egy „normatív” darabját, Petőfi „Befordultam a konyhára...” kezdetű helyzetdalát szerelte fel az összes kézenfekvő futurista poétikai fogással: szétszaggatott szintaxisal, szervetlen hangutánzó elemekkel, nézőpontváltásokkal. Az eredmény természetesen annak demonstrációja, hogy ezek a fogások milyen feleslegesek, hogy eltorzítják a tiszta, racionális értelmet.⁴³ Persze az is figyelmet érdemel, hogy ezt az írást a szerző sosem vette fel népszerű paródiagyűjteményének egyetlen kiadásába sem. Itt kell megemlíteni, hogy egy évtizeddel később egy kisebb igényű, a sorok feltördelését, az értelmetlenséget és a montázsszerű szerkesztést kifigurázó paródiával Szabó Lőrinc is megtisztelte az (akkor már a múltba tűnni látszó) olasz futurizmust a *Divatok az irodalom körül* című kiváló írásában.⁴⁴ (Hogy a futurizmusról ő sem alakított ki túlságosan elmélyült képet, azt jól demonstrálja, hogy 1948-ban a fiatal T. S. Eliot munkásságát is feltételelesen idecsatolja.)⁴⁵

A *futurista* jelző sorsa a képzőművészet-kritikában sem alakult sokkal szerencsésebben. 1919-ben Hevesy Iván megkísérelte összefoglalni a három ismert avantgárd irányzat sajátosságait *Futurista, expresszionista és kubista festészet* című kismonográfiájában.⁴⁶ Szövegében arra törekszik, hogy a futurizmust is a többihez hasonló, objektív, leíró kategóriaként alkalmazza, mégsem viszi rá a lélek, hogy akár egyetlen magyar futurista festőt is megnevezzen (bár a fejezetben óvatos utalásként szerepel egy linómetszet Kmety Jánostól és egy rajz Kádár Bélától – egyik sem bővelkedik futurista jellegzetességekben). Ugyanez idő tájt Rozványi Vilmos a Nyugatban kritikát ír a Ma körét elhagyó négy költő, György Mátyás, Lengyel József, Komját Aladár és Révai Jó-

40 ERDÉLY Jenő, „Néhány háborús könyvről”, *Nyugat* 8, 14. sz. (1915): 804–805, 804.

41 KARINTHY Frigyes, „Legenda az ezerarcú lélekről”, *Nyugat* 9, 11. sz. (1916): 648–666, 651.

42 Vö. DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői: Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében* (Budapest: Argumentum, 1992).

43 KARINTHY Frigyes, „Futurizmus”, *Pesti Napló*, 68, 85. sz. (1917): 7.

44 SZABÓ Lőrinc, „Divatok az irodalom körül”, in *Az Est Hármaskönyve (divat és kultúra)* (Budapest: Est Lapkiadó, 1929), 1: 83–116.

45 KABDEBŐ Lóránt, „»Divatok az irodalom körül«”, *Helikon*, 56, 3. sz. (2010): 429–437.

46 HEVESY Iván, *Futurista, expresszionista és kubista festészet* (Budapest: Ma, 1919).

zsef közös, *Szabadulás* című kötetéről, amelynek egyik tételmondatában futuristának nevezi őket – de óvatoskodva (talán szerkesztői kérésre) idézőjelbe teszi a jelzőt, amely így talán elveszti sértő élet, de poétikai és irodalomtörténeti jelentését bizonyosan.⁴⁷ Fontos megjegyezni, hogy Hevesy és Rozványi egyaránt Kassák köréhez tartozó, elkötelezett *maista* volt, a *futurista* terminus „megmentésére”, domesztikálására, a mozgalom objektív értékelésére irányuló törekvés tehát vélhetően a csoport viszonylagos toleranciáját tükrözi.

Minthogy a kubizmus fogalmának nincs (és már akkor sem volt) különösebb relevanciája az irodalomban, a kor irodalmárai és irodalomkritikusai számára két szakszerű terminus maradt formabontó, experimentális alkotások besorolására: *expresszionista* és *futurista*. (Érdemes itt közbevetni, hogy 1918-as kötetében Kassák tudatos kísérletet tett a kubista költészettel is: ennek legtisztább példája a *Júliusi földeken* című sajátos tájvers, amely egy kubista festmény által keltett benyomások leírásának, esetleg egy elképzelt kubista festő mentális jegyzetének olvasható. Hasonló eljárást alkalmaz a futuristaként értelmezhető *Vásár* című vers, amely inkább tűnik a futurista festészeti fogások verbális adaptációjának, mintsem autonóm módon futurista szövegformálásnak.)⁴⁸ Az irányzatok megnevezésének, az izmus-fogalmak korabeli használatának példáiból úgy tűnik, hogy a közvélekedés a túlzás, a komolytalanság, az éretlenség és a téboly képzeit a futurizmushoz kapcsolta, míg az *expresszionista* jelzővel azokat a műveket illette, amelyek nem lépték át az elfogadhatóság vagy a racionalizálhatóság határát. Az expresszionista irodalom (elsősorban a líra) szövegalkítási eljárásai nem álltak radikálisan szemben a hagyományosabb poétikai kódokkal: a bennük jelentkező újszerűség nem váltott ki olyan éles idegenségélményt (és az ehhez társuló kulturális és kultúrpolitikai immunreakciót), mint a futurizmus termékei. Bár a képzőművészet körében a képlet sokkal összetettebb (az expresszionista festészet sajátos konvenciókészlete jóval szélesebb spektrumot ölel fel), általában erre is igaz, hogy az *expresszionista* jelzőt rendszerint az ‘elfogadhatóan újszerű’ értelemben használják. Úgy tűnik, mind az irodalomkritikában, mind a képzőművészet-kritikában létrejött az a konszenzus, hogy magyar íróval és művésszel kapcsolatban nem használják a pejoratív értelművé vált *futurista* jelzőt. A konzervatív kritikusok nem feltétlenül voltak részesei ennek a kimondatlan egyetértésnek. Említett cikkében Balla Ignác (talán nem is tudatosan) az inszINUÁCIÓNAK egy érdekes, fonák módjával él: a futuristákat „olasz holnaposok”-nak nevezi.⁴⁹

1919 végén Kassák saját élettörténetében állt elő egy olyan epizód, amely ennek a konszenzusnak a fennállását igazolta. Amikor a Tanácsköztársaság bukását követően letartóztatták, Simon Jolán egy ügyvéd segítségével próbálta kiszabadítani. Ez az ügyvéd Kassák kérvényének végére odaírta: „Meg kívánom jegyezni, hogy futurista író vagyok”, s Kassák tiltakozására azt felelte, ez az egyetlen pont, amellyel segíteni tud

47 ROZVÁNYI Vilmos, „Új költők”, *Nyugat* 12, 1. sz. (1919): 71–72.

48 E két költeményre Tverdota György hívta fel a figyelmemet, köszönet érte.

49 BALLA Ignác, „A futuristák”, *Új idők* 19, 6. sz. (1913): 146–148, 146.

rajta.⁵⁰ Ezt nemigen érthetjük másképp, mint hogy a futurizmust gyakorlatilag a beszámíthatatlansággal tekintették egyenlőnek, amely ily módon kizárja a büntethetőséget. (Ez az összefüggés nem példátlan az avantgárdban. Johannes Baader, a berlini dadaisták egyik legeredetibb alakja orvosi igazolást szerzett az elmeállapotáról, amelyet barátja és bajtársa, Richard Huelsenbeck némi irigykedéssel „vadászati engedélynek” nevezett.)

Végül még egy példa a *futurista* jelző értelmének szerencsétlen eltorzulására: maga Kassák is ilyen értelemben használja, még az emigrációból való visszatérés után is. Walter Ruttmann *Berlin, a nagyváros szimfóniája* című filmjének vetítéséről számol be őszinte lelkesedéssel, de haragosan elítéli a bevezető szónoklatot, amely felkészíteni próbálta a közönséget a szokatlan látványra. „Még semmit sem láttak, de már tudták, most valami futurista örültség fog következni” – dohog Kassák teljes joggal.⁵¹ A megfogalmazás persze alighanem a közönségben kialakuló véleményt igyekszik rekonstruálni – Kassák véleménye (és tudása) a futurizmusról sokkal árnyaltabb volt ennél. De a „futurizmus = örültség” elképzelés valószínűleg a futurizmus fennállásának szinte teljes idejére gyökeret vert a magyar köztudatban.

A fogalom e sajátos megterheltsége ellenére az 1920-as évek második felében már arra is találunk példát, hogy valaki évtizedes távlatból a háború és az izmusok kulturális hatásaival mintegy szintetizáló igénnyel igyekszik számot vetni. Szász Zoltán nagyszabású tanulmánya szerint az izmusok „legalább is két egymással rokonságokat mutató csoportra oszthatók; a futurizmus, a kubizmus, a konstruktivizmus inkább intellektuális, az expresszionizmus és a szürrealizmus inkább emotív színezetű keresések gyűjtőfogalmai”.⁵² Ez a megállapítás elnagyoltságában is lényegbevágónak tűnik, különösen annak fényében, hogy a szerző az általános megegyezést tükröző, elmarasztaló szavak után mégsem vitatja el az avantgárdtól (s benne a futurizmustól) a felfedezés és az értékeremtés lehetőségét.

A futurizmus Kassák lapjaiban

Történeti szintéziskísérletében Bori Imre azt sugallja, hogy A Tett fennállása gyakorlatilag a futurizmus ideje volt a magyar avantgárdban, vagy egyszerűbben, hogy A Tett futurista folyóirat volt.⁵³ Szerinte már a lap címe is futurista programot jelez – habár azt Kassák minden bizonnyal Franz Pfemfert 1911-ben indult baloldali expresszionista lapjától, a Die Aktiontól kölcsönözte. Magában A Tettben meglepően kevés az egyértelműen futurista anyag: megjelentetik Marinetti Kosztolányi által is említett *Csata = súly + szag* című kompozícióját,⁵⁴ a betiltáshoz vezető internacionális

50 KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, 2 köt. (Budapest: Magvető, 1983), 1:588.

51 KASSÁK Lajos, „Az abszolút film: Berlin, a nagyváros szimfóniája”, *Nyugat* 20, 24. sz. (1927): 899–903.

52 Szász Zoltán, „A háború utáni irodalom szelleme”, *Nyugat* 20, 21. sz. (1927): 575–592, 581–582.

53 BORI, *A szeccszíztől a dadáig...*, 66.

54 F. T. MARINETTI, „Csata=súly+szag”, *A Tett* 2, 15. sz. (1916): 251–253.

számban szerepel Libero Altomare *Le case parlano* című verse⁵⁵ (amelyről Babits is említést tesz), és itt közli Kassák a Carrà képe által ihletett prózáját.⁵⁶ Szempontunkból talán a legfontosabb közlemény Kassák *Programm* című írása, az első magyar művészeti kiáltvány, amely formájában híven követi Marinetti manifestumait (narratív bevezetés – számozott deklarációk és követelések listája – profetikus befejezés), de tartalma jelentős részét a futurizmustól való elhatárolódásra fordítja. A kiáltvány műfaja által megkívánt emelkedett indulatot eleve a háború iszonyatából bontja ki, felütése „A másfél éves világborzalom...”⁵⁷ Később (a 3. pontban) konkrétan is rátér a futurizmusra:

Az új irodalom nem esküdhetik fel egyetlen izmus zászlaja alá sem. Amint nem ismerheti el a krisztianizmus új lehetőségeit, ugyanúgy homlokkal kell nekimennie a futurizmusnak is. Mert amíg egyik végleten aszkéták bámulják köldöküket már évezredek óta, a másik végleten hiú primadonnák a háború apoteózisát énekelik [...].⁵⁸

Nyilvánvalónak tűnik, hogy a kereszténység és a futurizmus ilyenén szembeállításának gondolata Szabó Dezső két évvel korábbi esszéjéből származik (ugyanakkor az sem lehetetlen, hogy a „krisztianizmus” szóval Kassák esetleg a korszak neokatolikus szerzőire utal, mint Claudel, Mauriac stb.).

Később a Ma jóval komolyabb nagyságrendű közlési spektrumában is meglehetősen háttérbe szorul a futurizmus a párhuzamos nemzetközi irányzatok között. 1918-ban egy blokkban három vers jelenik meg,⁵⁹ 1921-ben egy *parole in libertà*.⁶⁰ Közli még Kassák a taktilizmus manifestumát,⁶¹ majd a többnyelvű *Musik- und Theaternummer*ben Marinetti és Prampolini elméleti szövegeit eredeti (olasz és francia) nyelven⁶² – tehát ezek nemigen kapcsolódnak be a magyar recepcióba. Ami a vizuális művészetek reprezentációját illeti: a budapesti korszakban mindössze két Boccioni,⁶³ a bécsi időkben egy Fiozzi- és egy Prampolini-kép⁶⁴ jelenik meg a Mában. Kassák ezen felül 1925-ben közli még saját írását Marinettiről, amely állítása szerint magának Marinettinek a felkérésére készült egy ünnepi kiadvány számára (ez valószínűleg a *Marinetti animatore*

55 Libero Altomare, „A házak beszélnek”, ford. Komját Aladár, *A Tett* 2, 16. [internacionális] sz. (1916): 278–279.

56 KASSÁK, „Carlo D. Carrà...”.

57 KASSÁK Lajos, „Programm”, *A Tett* 2, 10. sz. (1916): 153–154, 153.

58 Uo. 154.

59 Libero ALTOMARE, „Vetületek”; Paolo BUZZI, „Ittasok” és „Fogságban”, ford. KAHÁNA Mózes, *Ma* 3, 12. sz. (1918): 148–149.

60 Luciano FOLGORE, „Kocsi Város Este”, ford. GÁSPÁR Endre, *Ma* 7, 1. sz. (1921): 147.

61 F. T. MARINETTI, „A taktilizmus: Futurista kiáltvány”, ford. GÁSPÁR Endre, *Ma* 6, 7. sz. (1921): 91–92.

62 F. T. MARINETTI, „Teatro antipsicologico astratto, di puri elementi e il teatro tattile”; [Enrico] PRAMPOLINI, „Scène dynamique futuriste”, *Ma* 9, 8–9. sz. (1924): [számozatlan: 161; 169.]

63 U[mberto] BOCCIONI, „Szobor”, *Ma* 3, 5. sz. (1918): 53 [címlapkép]; „Festmény”, *Ma* 4, 5. sz. (1919): 91 [litográfia].

64 A[ldo] FIOZZI, [cím nélkül], *Ma* 8, 4. sz. (1923): [számozatlan: 35]; E[nrico] PRAMPOLINI, „Skitze zu Marinettis *Feurige Trommel*”, *Ma* 9, 8–9. sz. (1924): [számozatlan: 174].

d'italianità című 1924-es különszám lehetett, noha Kassák a Noi folyóiratot említi) de kritikus hangvétele miatt végül visszautasították.⁶⁵

Tíz évfolyamra vetítve ez igen soványka jelenlét, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy jóval szűkebb hatáskörű nemzetközi törekvések (mint például Kurt Schwitters *Merz*-esztétikája) jóval nagyobb reprezentációhoz jutottak. Ennek az ideológiaiakon kívüli technikai okai is lehettek. Elsőként említhető a fordítás problémája: a Ma sokkal kevesebb saját fordítói kapacitással (és pénzzel) rendelkezett, mint a Nyugat, így nagyrészt kénytelen volt szerzőinek önkéntes lelkesedésére hagyatkozni. Egy másik tényező az időbeli távolság lehetett. Az újdonság révületében az induló magyar avantgárd számára kevésbé volt vonzó az immár hatéves, némely tekintetben már intézményesült olasz futurizmus, mint az újabbnak és ellenzékibbnek látszó német expresszionizmus. További elidegenítő tényezőt láthatunk a preferált kommunikációs formákban: Kassákot kevésbé vonzotta a futurizmus akcionista oldala, a *serate* és az utcai botrányok világa: számára a mozgalom középpontját a folyóirat jelentette. Nem véletlen, hogy a Ma az egyik leghosszabb életű avantgárd periodikának bizonyult, miközben az általa szervezett demonstratív események listája (a tíz évfolyamra vetítve) csupán 21 tételt számlál.⁶⁶

Ki kell még térnünk az irányzat nem olaszországi verzióinak hatására, különös tekintettel az orosz futurizmusra. Majakovszkij és társai kétségkívül Marinettiék manifesztumainak hatására szerveződtek mozgalommá: ennek hivatalos kezdőpontját 1912-höz, a *Pofon ütjük a közízlést* című manifesztum kiadásához köthetjük. Az orosz futuristák azonban olyan komolyan vették minden múlt, minden tekintély és intézmény elutasítását, hogy ezt magára az olasz futurizmusra is kiterjesztették. Amikor Marinetti 1914-ben Oroszországba látogatott, feltételezett követői tudatosan bojkottálták az előadásait. Az orosz és olasz mozgalom között semmiféle tevékeny együttműködés nyomai nem lelhetők fel: a futurizmus nem hozott létre olyan nemzetközi hálózatot, amilyen később, az 1920-as évek elején, elsősorban a dadaizmus (és a háborúellenesség) eredendő nemzetköziségére épülve, de az irányzati ellentéteken felülemelkedve létrejött. Az orosz futuristák többsége később épp olyan lelkesedéssel vetette magát a proletárforradalom propagandájának szolgálatába, amilyen lelkesedéssel az olaszok a háborút fogadták. A politikai elköteleződés mechanizmusa, a radikalizálódás belső logikája voltaképpen azonos volt, de ideológiailag szögesen eltérő irányba vezetett. Marinetti a későbbiekben (így később tárgyalandó budapesti előadásában is) nyíltan elítélte, gyakorlatilag árulónak bélyegezte az orosz futuristákat, amiért a kollektívizmus szolgálatába álltak, noha a futurizmus eredeti elgondolásában meghatározó szerepet játszik az individualizmus. Ennek alapján eredményesen lehetne érvelni egy olyan álláspont mellett, hogy az orosz és olasz futurizmus (a tagadhatatlan eredetközösséget leszámítva) lényegében csak névrokonságban áll egymással. Az orosz kubo-futurista festők egy része még arra is gondot fordított, hogy mozgalmi nevükben elkülönüljenek, erre

65 KASSÁK Lajos, „F. T. Marinetti”, *Ma* 9, 8–9. sz. (1925): 180. A szöveg visszautasításának körülményeiről: KASSÁK Lajos, „Marinetti az Akadémián”, *Nyugat* 24, 13. sz. (1931): 56–57.

66 Vö. ILLÉS Ilona, *A Tett (1915–1916); Ma (1916–1925); 2x2 (1922) Repertórium* (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1975) 56–58.

szolgált a *bugyetljanyin* ('leszista') nyelvi lelemény. Ideológiai szempontból (és együttműködés tekintetében is) úgy tűnik, az eredeti olasz futurizmushoz még a Wyndham Lewis vezette brit vorticismus is közelebb áll, mint az orosz futurizmus.

Jelen gondolatmenetünk szempontjából azonban ez voltaképpen lényegtelen. Azt kell itt megállapítanunk, hogy az orosz futurizmus kortárs magyarországi recepciója mind a modernizáló igényű kulturális fősodorban, mind az avantgárdban minimális volt. A Nyugatban nem találjuk nyomát, hogy felfigyeltek volna a mozgalomra, vagy akár némelyik művészeire, és ezért semmiképpen sem okolható az orosz nyelvterület újdonságai iránti visszafogottabb érdeklődés, hiszen a szocialista realizmus alkotásait például figyelemmel kísérték, s nemcsak a Katajev vagy Solohov szintjén álló szerzők, hanem például Gladkov *Cement* című regénye is méltatást kapott a Nyugatban.⁶⁷ A helyzet Kassák folyóirataiban is meglehetősen hasonlóan alakult. A Ma évfolyamaiban egyetlen Majakovszkij-költeményt találunk, de erős lehet a gyanúnk, hogy a kiválasztás elsődleges szempontja itt sem a futurista poétika, hanem inkább a baloldali, forradalmi ideológia lehetett, ugyanis *A költő munkás* című versről van szó.⁶⁸ Úgy sejthető, az orosz irodalomhoz elsősorban a 19. századi nagyrealizmus képzetei kötődtek, és a magyar folyóiratok szerkesztői, fordítói a 20. századból, kortársaik közül is elsősorban azokra az orosz szerzőkre figyeltek, akik ebbe az elvárásrendszerbe beilleszthetőnek látszottak. Az orosz avantgárd egyes eredményeinek magyarországi recepciója jellemzően csak az 1920-as évek közepén kezdődött el (Raith Tivadar például közli a szuprematizmus manifestumát, igaz, hogy Marinetti manifestumai mellett, *A mai kultúrválság dokumentumai* című összeállításban),⁶⁹ ám erre az időre az orosz futurizmust már kisebb részben bekebelezte, nagyobb részben eltiporta a szovjet kultúrpolitika, addig fel nem fedezett eredményeit pedig legalább hat évtizedre elrejtette a világ szeme elől.

Ideológiai divergenciák – esztétikai konvergenciák

A futurizmus és a magyar avantgárd közötti ideológiai összeférhetetlenség legfontosabb tétele – mint az eddigiekből is kiderülhetett – a háború kérdése. A futurizmus egy elképzelt, idealizált háború bűvöletében indult útjára, míg a magyar avantgárd egy *valós* háború mindennapi tapasztalatában gyökerezett. Kassák és társai halottakat, hadirokkantakat, nélkülözést, kényszersorozást láttak, és különösen a nacionalista propaganda hazugságait. Ez a kezdetektől a futuristák ideológiai ellenfelévé tette őket. (Árnyalja a képet, hogy a háború közvetlen tapasztalatával szembesülve Marinetti mozgalmával több eredeti híve is szembefordult.)

A második megosztó ideológiai tényező a nacionalizmus. Míg Marinetti lépten-nyomon bizonygatja patriotizmusát, Kassák szinte sosem érinti a *nemzet* koncepcióját.

67 SINKÓ ERVIN, „Fjodor Gladkov »Cement«-je és az új orosz regény”, *Nyugat* 21, 1. sz. (1928): 74–77.

68 VLADIMIR MAJAKOVSZKI, „A költő munkás”, ford. MÁCZA JÁNOS, *Ma* 4, 9. sz. (1921): 118.

69 KAZIMIR MALEVICS, „Szuprematizmus”, *Magyar Írás* 4, 7–8. sz. (1924): 75–76.

Első lapjának betiltásához is éppen az internacionalista elkötelezettség vezetett, amely fontosságában számára a háborús körülményeken is felülemelkedett. 1920-as emigrációjával egy nemzetek feletti, laza művészközösség egyenrangú tagjává vált, amelynek tagjai kölcsönösen küldözgettek munkákat egymásnak, reklámozták egymás lapjait és kiállításait, majd a 1920-as évek elején nemzetközi konferenciákat szerveztek a kultúra és a művészetek jövőjéről. (Erről a nemzetközi hálózatról és benne Kassák szerepéről remek tanulmányt írt nemrégiben Hubert van den Berg.)⁷⁰

Bár a futuristák által hirdetett heves patriotizmus nemigen fért össze ezekkel a tendenciákkal, Marinetti maga is kísérletezett a nemzetközi szcéna meghódításával, különösen az 1924-es *Futurisme mondial* manifestumban. Ez azonban valójában egy kevés alappal rendelkező propagandamutatvány volt, az aláírók listája pedig „nevetségesen felfúj”.⁷¹ Bár Marinetti ügyesen mozgott a nemzetközi szintéren, konferenciákon és kiállításokon jelent meg, előadásokat adott, a PEN nemzeti titkára volt stb., „internationalizmusa” inkább a hódítás, mint a bajtársi szövetség eszközének látszik.

A harmadik ideológiai sarokpont a társadalompolitika kérdése. Marinetti esetében nincs sok értelme a *jobb- és baloldal* hagyományos kategóriáinak, többre vezet, ha az *individualizmus–kollektizmus* fogalompárt használjuk. Ugyanakkor nem vonatkoztathatunk el attól a különbségtől, hogy míg Marinetti könyvtárszobával, magántitkárral és kiszolgáló személyzettel ellátott, tágas és kényelmes házában alkotta manifestumait és szerkesztette lapjait, Kassák ugyanezt kezdetben anyja szoba-konyha lakásában végezte, amelyet testvéreivel és olykor azok családjával is meg kellett osztania. Marinetti társadalompolitikai elveit legjobban az 1920-as *Túl a kommunizmuson* című esszé foglalja össze, amelyben leszámol az osztályharc marxista elméletével és a proletariátussal szemben a kispolgárságot jelöli meg a társadalom gerinceként, de társadalomszemlélete alapján véve nem osztályelvű.⁷² Úgy érvel, hogy a kollektizmus lefojtja a tehetséges egyén teljesítményét, és ezért alacsonyabb rendű az individualizmusnál. Bár ebben a nézőpontban – mint Marinetti megannyi megnyilvánulásában – a romantikus zsenielmélet is visszaköszön, Kassák és Marinetti vitájában végső soron egy született demokrata és egy született elitista vitáját láthatjuk. (A demokratizmus jelzője itt természetesen Kassák társadalomszemléletére vonatkozik, s nem személyes vezetői-szerkesztői tevékenységére, amelyet a kortársak meglehetősen autokratikus-ként jellemeznek.)

Ez a vita Kassák és Marinetti egyetlen személyes találkozásakor öltött élesebb formát. Az 1925-ös bécsi találkozásról a szemtanú, Nádass József így számol be:

70 Hubert van den Berg, “Lajos Kassák, the Viennese Edition of MA, and the ‘International’ of Avant-Garde Journals in the 1920’s” in Eszter Balázs, Edit Sasvári and Merse Pál Szeredi eds., *Art in Action: Lajos Kassák’s Avant-Garde Journals from A Tett to Dokumentum (1915–1927)* (Budapest: Petőfi Literary Museum–Kassák Museum, Kassák Foundation, 2017), 9–32.

71 Günter BERGHAUS, *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944* (Providence–Oxford: Barghahn, 1996), 263.

72 MARINETTI, Filippo Tommaso, “Beyond Communism”, in F. T. MARINETTI, *Critical Writings*, Günter BERGHAUS ed. (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006), 339–351.

Azt, hogy a Ma és Kassák a világ új utat törő művészeti mozgalmaiban olyan megbecsült helyet küzdött ki magának, amilyen [!] előtte és utána egyetlen író-művészcsoporthoz sem, többek között az is bizonyítja, hogy Marinetti, a futurizmus pápája, Bécsben felkereste Kassákot és vitát provokált vele. Az meg Kassák világnézetének tisztaságát jellemzi, hogy a vitából székdobálás, asztalcsapkodás, majdnem verekedés lett, mert Marinetti akkor már a fasizmussal kacérkodott, Kassákot Mussolini lángelméjéről és igazságáról akarta meggyőzni. Kassák viszont – Németh Andor volt a tolmács – árulónak nevezte Marinetti vezérét, ezenkívül reakciós, népellenes kalandorságnak a fasizmust.⁷³

Kassák saját visszaemlékezése még elnagyoltabb, egy jellegzetes részletre azonban kitér: „A találkozás végén Marinetti hosszasan rázta a kezem, megölelt, és azt mondta, ilyen művészekre van szükség, akik keményen hajlandók küzdeni álláspontjukért.”⁷⁴

Marinetti a futurizmusban saját eredeti és precedens nélküli alkotását látta, amelyet más művészeti mozgalmak lemásoltak, olykor meghamisítottak és eltorzítottak (például az orosz futuristák, akik a bolsevik törekvésekhez csatlakoztak). Kassák a futurizmusban a lehetséges rendszerek egyikét látta, amelyhez egy felvilágosult kreatív művész csatlakozhat, s amelyben betöltheti magasztos hivatását, az elnyomott tömegek felemelését a szellemi teremtés világába. Érdekes, hogy Marinetti is hasonló célokat fogalmaz meg a *Túl a kommunizmuson* lapjain, de gőgös, lenéző nézőpontból: „Át kell térítenünk ezeket a szegény kis lelkeket, hogy az emelkedett spirituális elegancia felé törekedjenek.”⁷⁵ Marinetti fenntartotta magának a jogot, hogy megmondja, ki a hiteles futurista, Kassák pedig fenntartotta magának a jogot, hogy megmondja, ki a becsületes művész. Mindkettő árulót látott a másikban.

Az ellenszenv negyedik összetevője tisztán esztétikai. Jóval Marinetti halála és politikai ellentéteik elenyészése után az idős Kassák összefoglalta a futurista esztétikával kapcsolatos kételyeit és egyben meghatározta vele szemben saját elveit. Utolsó művében, a posztumusz megjelent *Az izmusok történetében* a futurizmusról szóló beszámolóját Maurice Raynal kritikájára alapozza, majd kiterjeszti az absztrakció és a figurális ábrázolás elve közötti, sok évtizedes vitára:

De mi lényeges új van abban (élve Raynal példájával), ha a négy lábon futó kutyának tizenkét lábat festünk, azért, hogy számbeli, naturalista módon felfogott többséggel tegyük szemléletessé a rohanást? Több-e ez a felületi látszat illusztrálásánál? Felkelthetjük-e a valóság érzetét a látszat megmutatásával? Ez az elméleti és gyakorlati tisztatlanság zsákutcába juttatta a futuristák alkotó tevékenységét.⁷⁶

Amikor emigrációja kezdetén Kassák elkezdett a vizuális művészetekkel kísérletezni, az általa belátott szcénát az absztrakció uralta. Jelentős invenciót ekkoriban olyan

73 NÁDASS József, „Kassák Lajossal az emigrációban”, *Kortárs* 12, 10. sz. (1968): 1626–1632, 1629.

74 KASSÁK Lajos, *Az izmusok története* (Budapest: Magvető Kiadó, 1972), 275.

75 MARINETTI, „Beyond Communism”, 348.

76 KASSÁK, *Az izmusok története*, 74.

művészek hoztak a festészetben, mint Arp, Kandinszkij, Malevics, van Doesburg, vagy épp Kassák közeli munkatársa, Moholy-Nagy. Az absztrakció iránti előszeregetete így történeti körülményeknek is köszönhető. Más kérdés, hogy formális képzés hiányában a figuratív festészet nem is lett volna számára valódi opció, ez azonban semmit nem von le festészeti, alkalmazott grafikai vagy elméletirői munkásságának érvényéből. Megtanulta a technikákat, kidolgozta a saját stílusát grafikában, fotomontázsban és alkalmazott tipográfiában is, elméleti belátásait pedig a *képarchitektúra* fogalma alatt foglalta össze.⁷⁷ Az *izmusok története* futurizmus-fejezetének végén a futuristákéval szembeállítva foglalja össze saját elméletének esszenciáját:

Az igazi alkotó mindig a világ átalakítására törekszik, az igazi alkotás mindig a világ átalakulását segíti elő. A mű nem tükörképe a világnak, hanem azonos a világgal: cseppben a tenger.

A futuristák, mint írja, megtagadták ezt az élményt a közönségüktől, s ez az oka, hogy örökségük a legkevésbé pozitív a történeti avantgárd irányzatai között. Közbevetőleg meg kell jegyeznünk, hogy kisebbségben bár, de a futurista képzőművészetben is belül is megjelentek a referencialitást felfüggesztő, nem ábrázoló tendenciák. Kassák azonban itt a teljes irányzat mérlegét igyekszik megvonni, és így jut el a már korábban is idézett konklúzióig:

Csak követelték és ígérték az újat. Ez persze nagy erjesztő erőkiejtést jelentett, világra szóló izgalomkeltésük más, mélyebb gyökerű irányzatokban vált művészeti eredménnyé.⁷⁸

Marinetti és Kassák között nem volt mód kiegyezésre. Kassáknak ebben a korszakban minden bizonnyal a világháború és következményei traumájának feldolgozása volt a legfontosabb művészi célja, s ez kizárta a futuristákkal való ideológiai egyetértést. Ugyanakkor a háború borzalmainak érzékeltetésekor nagyon is használhatónak bizonyultak azok a futurista poétikai megoldások, amelyek eredetileg a háború apoteózisának megéneklését szolgálták. Íme példának egyetlen versszak az *Eposz Wagner maszkjában* című kötetből:

Fölöttünk vad acélmadarak dalolnak a halálról,
pre-pre-pre, pre... pre... rererere... re-re-e-e-e...
és vér, vér, vér és tűz, tűz, tűz,
vér és tűz és fölötte, mint repülő sakál vonít a srappel,
Zizegő golyóraj... Égő acélüstökösök... Szürke, zömök gránát...
s valahol a tarajos sörényű óperenciákon,
mint vérmes bronzbikák bogárzanak az U 9 és XII-ők.
Fu-u-ujjjiii... bum... bururu-u... bumm... bumm...

77 KASSÁK Lajos, „Képarchitektúra”, *Ma* 7, 4. sz. (1922): 52–54.

78 KASSÁK, *Az izmusok története*, 75.

siü-cupp, paka-paka-paka-paka-brura-rü-ü-ü-ü...
fru-urru-u-u-u... pikk... frrrrrrrru-u-u-u-u-u,
a porban égő rózsabokrot forgat a szél.⁷⁹

Ez a szakasz egy háborús jelenet közvetlen leírása az összetéveszthetetlen futurista eszközkészlet felhasználásával: a kontextusból kiragadva akár háborút dicsőítő szöveggént is olvashatnánk. A kontextus azonban egyértelművé teszi a háborúellenes álláspontot, s a futurista poétikának ez a visszájára fordítása látványosan igazolja Kassák alkotói bátorságát és ideológiai következetességét. (Itt utalhatunk vissza rá, hogy Kassák A Tett hasábjain minden kommentár nélkül közölte a *Csata = súly + szag* című háborús poémát, amelyet nyilván poétikai teljesítményként, és nem ideológiai vagy propaganda-értéke miatt ítelt erre érdemesnek.) Hasonló poétikai gesztusok ugyanebben az időben György Mátyás vagy Komját Aladár verseiben is felfedezhetők. Jóval később, az 1920-as évek elején, amikor Kassák kreatív tipográfiával kezdett kísérletezni, létrehozott néhány olyan betűképet, amelyek (immár valószínűleg dadaisták hatása alatt is) erősen emlékeztetnek a *parole in libertà* alkotásokra. Rövidesen megalkotta legismertebb, hitvallásként is értelmezhető tipográfiai lapját is: „Romboljatok hogy építhessetek és építsetek hogy győzhessetek”⁸⁰ – ennek a darabnak sem a megjelenése, sem az üzenete nem hatna idegenül egy eredeti, olasz futurista kiadványban.

Az a jelenség, amit a fenti versrészlettel illusztráltunk, a képzőművészetben éppígy megfigyelhető. 1914 után a Ma körébe tartozó művészek képein is megjelennek a háborús témák, s ezek érzelemtől fűtött, szándékában alighanem expresszionista feldolgozásai a futurista képekhez igen hasonló eredményeket hozhatnak. Uitz Béla és Berény Róbert hasonló dinamizmussal és expresszivitással készítették a Tanácsköztársaság kiemelkedő grafikai minőségű politikai plakátjait is. Némelyik ezek közül annyira megragadóan sikerült, hogy alapformáik az 1945 utáni államszocialista köztéri szobrászat eszközkészletébe is bekerülnek – ily módon furcsa, távoli rokonságba keverve a szocialista realizmust a futurizmussal. Ennek a kapcsolatnak talán legjobb példája a budafoki szoborpark egyik legmonumentálisabb darabja, a Dózsa György útról odakerült Tanácsköztársaság-emlékmű, Kiss István munkája (1969), amely Berény Róbert jól ismert „Fegyverbe!” feliratú plakátját követi nagy pontossággal.

Bizarr utójáték

A futurizmus eredendő politikai hitvallása, az irredentizmus az I. világháborút háborút követően némi baloldali kitérő után, de különösebb tépelődés vagy meghasonlás nélkül, lendületesen vette fel új formáját: a fasizmusét. Ennek a dicstelen történetnek csak egyetlen elemét emeljük ki itt. Mussolini uralmának ötödik évében, 1926-ban megalapította saját akadémiáját, és a tagság 1929-es feltöltése során az alapító tagok

⁷⁹ KASSÁK Lajos, *Összes versei*, 2 köt. (Budapest: Magvető, 1977), 1:15.

⁸⁰ Lásd *Ma* 8, 1. sz. (1922): [számozatlan: 9]

közé (Pirandello, Fermi, Mascagni, Marconi és mások mellett) természetesen Marinetti is beválasztotta. Az akadémikusi cím jelentős havi apanázzsal, „excellenciád” megszólítással, ingyenes első osztályú vasúti utazással, valamint díszgyenruhával járt együtt (ez utóbbi díszkardot és tollas csákót is tartalmazott). Marinetti ebben a minőségében kapott meghívást 1931-ben a Magyar Tudományos Akadémiára.⁸¹

Akadémikusokból és arisztokratákból álló közönség előtt tartott előadást, amelyet az Akadémia elnöke, Berzeviczy Albert a következő szavakkal vezetett be: „[A futurizmusról] még nincsen megállapodott közvélemény, de számolnunk kell – úgy mond – a ténnyel, hogy a konzervatív fasizmus felkarolta a futurizmust, ami csak annak a jele lehet, hogy azt nem romboló, hanem alkotó erőnek tekinti.”⁸² Az előadás programjáról nem rendelkezünk pontos leírással, de a hírlapi beszámolók alapján azt gyaníthatjuk, Marinetti a viszonylag újabb futurista találmányokról beszélhetett: a taktilizmusról, az aeropitturáról és talán a futurista konyháról, majd előadott néhány költeményt, köztük a *Bombardamento di Adrianopoli* (Drinápoly bombázása) és a *Paesaggio d'odori del mio cane-lupo* (Farkaskutyám szagtájképe) címűeket. Ezen kívül az individualizmus mellett érvelt a kollektívizmussal szemben, név szerint utalva Kassákra (aki természetesen nem lehetett jelen). Adjuk át a szót Bálint Györgynek:

Hirtelen megtorpan és kimond egy nevet, amely még nem hangzott el ezek között a falak között. Azt mondja: „Kassák”. És azt mondja: „Ma”. Egy pillanatra megint csend lesz, az elnök a zöld asztal mellett felemeli a fejét, és feszült figyelemmel, várakozásteljesen néz Marinetti felé. Marinetti polemizál Kassákkal. Azt állítja, hogy a futurizmust nem lehet a marxizmussal összekapcsolni, mert a futurizmus annyi, mint nacionalizmus, individualizmus. Egyes helyeken a futuristák kommunisták lettek, mert az uralkodó osztályok és körök nem támogatták őket.⁸³

Különös helyzet volt ez: a konzervatív sajtó a művészi originalitásért ajnározta Marinetti, miközben a baloldali sajtó az opportunizmusáért gyalázta. Mindkettő a fasiszta olasz állam magas rangú képviselőjét látta benne. Kassák nem habozott kihasználni a morális előnyt, amelyet a helyzet felkínált számára, s egy szokatlanul éles és szellemes cikkel reagált rá – valamint a konzervatív sajtó beszámolóira – a Nyugat hasábjain. Többek között arra is figyelmezteti Marinetti, hogy kommunistának nevezni valakit denunciació, ám szarkazmusának éle elsősorban az újságírókra irányul, különösképpen a Budapesti Hírlap „M” szignójú riporterére, aki a következőket írta:

És művészet, bár a fenségnek híján és sokszor szinte a groteszkbe fulladva, volt a kutya monológja is, melyet a sétáló eb szaglószervein át gondolkodva tart. [...] Aki pedig teremteni tud embert, állatot, fát, virágot, követ vagy akár enyészetet is, de úgy, hogy meg-

81 Vö. Dobó Gábor, »A közönség nevet, az elnök komor arccal néz maga elé«: F. T. Marinetti előadása a Magyar Tudományos Akadémián, *Helikon* 56, 3. sz. (2010): 438–446.

82 BÁLINT György, »Futurizmus a Tudományos Akadémián«, *Pesti Napló* 82, 133. sz. (1931): 7.

83 Uo.

rendülve álljunk meg előtte és azt érezzük igen, ez így van... az Isten áldotta művész, bármilyen legyen a forma, mellyel ezt elérte. Mert nem a forma a fontos, hanem a lényeg.⁸⁴

Kassák válasza ezekre a sorokra már-már kegyetlen:

Persze, hogy a forma az semmi. Tudjuk jól, a világháborúban is a háború maga csak forma, sőt egyszerű formalitás volt, lényege a mészárlás és a mindent betakaró enyészet, melynek megteremtésében „Isten áldotta” képességekkel segítkezett a „kutya szaglószervein át gondolkodó” Marinetti is.

A cikkben felidézi saját 1916-os szavait („hiú primadonnák a háború apoteózisát énekelik...”), majd 1925-ös esszéje szavaival zárja az írást: „Marinetti az az ember, aki a sötétség elől okosan menekül s a világosság előtt ösztönösen megtorpan.”⁸⁵ Kassák ezekkel az idézetekkel saját következetességét is demonstrálja, hiszen ő, szemben Marinettivel, egyetért tizenöt évvel korábbi önmagával. Ez nem vita többé kettejük közt: nem tudható, hogy Marinetti mennyire tartotta konzisztensnek a maga álláspontját, de Kassák szemében – csakúgy, mint a modernséget vezérfonalául választó irodalomtörténet szemében – egyértelműen átállt az ellenséghez.

84 „M” [azonosítatlan szerző], „Futurizmus”, *Budapesti Hírlap*, 51, 134. sz. (1931): 7.

85 KASSÁK Lajos, „Marinetti az Akadémián”, *Nyugat* 24, 13. sz. (1931): 56–57, 57.